



Recherches & Travaux

74 | 2009

« Le ton Stendhal »

Stendhal et le scandale tonal : le déton(n)ant et le bëlant

Georges Kliebenstein



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/360>

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juillet 2009

Pagination : 143-170

ISBN : 978-2-84310-146-5

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Georges Kliebenstein, « Stendhal et le scandale tonal : le déton(n)ant et le bëlant », *Recherches & Travaux* [En ligne], 74 | 2009, mis en ligne le 28 février 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/360>

Stendhal et le scandale tonal : le déton(n)ant et le bêlant

Sur tous les tons

À qui bute sur un mot, en comprend mal le sens, le contexte (ou le « cotexte ») vient à son secours : le rôle – traditionnel – alloué à la signification-en-discours est de restreindre la pluralité des sens-en-langue¹. Avec Stendhal, et avec le mot « ton », il n'est guère possible de s'illusionner : le « ton » résiste, souvent, et vivement, à toute tentative de réduction ou de désambiguïsation. Dans la langue, « perverse² », comme chez Stendhal, polygraphe (ce qui n'arrange rien), ce mot reste d'une polyvalence redoutable. Il y a, successivement ou en même temps, le « ton » *scriptural* (supposé varier selon les « contrats génériques » des textes, un pamphlet n'est pas un roman, etc.), le « ton » *vocal* (la mimophonie, les inflexions de la voix, le désir de sexualiser les paroles, le souci des « gunaïsmes », pour parler comme Balzac³, c'est-à-dire de « féminiser⁴ » le discours quand des personnages féminins parlent, etc.), le « ton » *théâtral* (le jeu de la « diction », les didascalies plus ou moins explicitées, le « C'est un républicain qui parle », etc.), le « ton » *social* (le ton haut, le « bon ton », etc.), sans compter

1. « Traditionnel » ne veut pas dire scientifique. L'usage que la « philologie » fait du contexte, restreint au rôle de restricteur de significations, n'est jamais qu'une sous-interprétation institutionnalisée. L'opposition sens-en-langue/sens-en-discours, qui a une certaine valeur heuristique, est, en même temps, une simplification empodique : le discours n'est pas un « moins-de-langue ». Voir par exemple à ce sujet : G. Kliebenstein, « Parler la langue » (à propos d'un sonnet de Baudelaire), *Lectures des Fleurs du Mal*, S. Murphy dir., Presses universitaires de Rennes, 2002.

2. Selon le diagnostic de Mallarmé.

3. Dans sa *Physiologie du mariage*, au chapitre « De la Belle-mère », Balzac évoque « les difficultés de tous les *gunaïsmes* de l'idiome ».

4. « Féminiser ce mot de Mme Leuwen » (en marge du manuscrit).

les glissements synesthésiques : le «ton» *musical* (et tout son arsenal, le refus des «quatre dièses»⁵, les faux bémols, les saccades du rythme, les pauses, le son des cloches parfaitement *intonate*, etc.), le «ton» *pictural* «degré de force et d'éclat des teintes» (sens technique du mot au XVII^e siècle) ou «effet dominant des couleurs» (acception supplémentaire qu'il prend au XVIII^e). Cette petite liste ne se veut pas exhaustive, et ne préjuge évidemment pas des interférences et des chevauchements⁶. D'un autre côté, dans la plupart de ces emplois, le mot «ton» pourrait être remplacé, vaille que vaille, par «style» (ou «registre») – et même, dans une certaine mesure, pour les emplois extra-littéraires, musicaux et picturaux. Car les sens extra-littéraires ne le restent pas longtemps. Musique et linguistique font souvent alliance, comme l'attestent les recherches «prosodiques» sur l'intonation, les analyses de la «hauteur» (musicale), accentuelles, rythmiques, le souci du «timbre», de la «durée», du «débit», du «tempo», de la «pause», du «contour mélodique» (montant-descendant-remontant), toutes les explorations du «suprasegmental» qui se mènent en phonosyntaxe et phonostylistique⁷. De même, peinture et littérature ont vocation au contact, comme le montre Beyle lui-même. Dans un titre comme *Le Rouge et le Noir*, les deux adjectifs substantivés ne renvoient pas forcément à des couleurs, mais aussi ou plutôt à des «tons» : le visage *vire* au rougissement, le visage *devient* «sombre». Chez Stendhal se joue toute une dynamique des couleurs, un devenir-couleur. Générique, phonique, dramatique (dramaturgique), social (sociologique), musical (musicologique), rythmique, chromatique (iconique), le «ton» est partout, mixte, hybride, protéiforme.

Une façon de régler le problème serait de prendre pour champ de référence mi-abstrait, mi-empirique : «une page de Stendhal». C'est la technique de Valéry. À en croire son analyse péremptoire et notoire, «ce qui frappe le plus dans une page de Stendhal, ce qui sur le champ dénonce, attache ou irrite l'esprit, – c'est le *Ton*. Il possède, et d'ailleurs affecte le ton le plus individuel qu'il soit en littérature⁸». Le «ton», à ce compte, promu comme marque auto-suffisante de l'idiolecte stendhalien, vaudrait pour la signature même d'une *singularité littéraire*. D'un autre côté, tout se passe comme si le *singulier grammatical*,

5. «Un moderne eût noyé tout ceci dans le paysage, dans un plat d'épinards infini, et de plus eût mis quatre dièses à tous les sentiments» (sur l'exemplaire Lingay de la *Chartreuse*).

6. Tel serait le cas, par exemple, du concept de «vocogramme» forgé par Ph. Hamon (dans *L'Ironie littéraire*, Hachette, 1996). Le XIX^e siècle, on le sait, est le siècle de l'attention portée aux voix, aux bruits, le siècle de l'hyperacousie.

7. La liste des travaux serait infinie. Mentionnons ici, à titre d'inflexions significatives : I. Fónagy, Payot, *La Vive Voix*, 1981 ; P. Léon, *Précis de phonostylistique, parole et expressivité*, Nathan, «Nathan Université», 1993.

8. P. Valéry, «Stendhal», *Œuvres*, t. I, J. Hytier éd., Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, p. 569.

«le Ton» – que Valéry masque en déplaçant l’attention sur le substantif, grâce à l’italique intensifiante et à la majuscule subsumante-conceptualisante – n’était qu’une commodité ou un abus de langage. C’est là recourir à ce que Barthes appelle «la mollesse des grands mots», «mous comme des montres de Dali», et qui «servent à occuper la place de plusieurs signifiés⁹». En bref, le mot serait à «démajusculer» (Derrida) et à «désitaliquer». Certes, Stendhal est un théoricien du «ton général», en peinture : «Ce voile léger est d’or chez Paul Véronèse, chez le Guide il est comme d’argent, il est cendré chez le Pesarèse¹⁰ [...]», ou encore : «Le ton général du Guide est *argentin*; celui de Simon de Pesaro, cendré, etc., etc.¹¹». Mais, hors la peinture, il y a, visiblement, une sur-variation de l’écriture stendhalienne, et c’est même cette pluralité qui en assure la paradoxale et problématique «unité» (selon le principe du *unum ex multis*). La critique s’en sort souvent en distinguant «quelques» tons. Tel est le cas, par exemple, de Marie Parmentier, pour qui le ton-Stendhal se subdivise en trois : «(sentimental, bon ton, “philosophe qui voit de haut”¹²) ». C’est là sans doute, outre la rigidité académique (la roue de Virgile et les «trois styles» ne sont pas loin), minimiser un peu l’ampleur de la polytonie. À la sous-estimation topique (qui réduit l’écriture à une «oligo-tonie») s’ajoute une sous-estimation dynamique, qui néglige le changement de ton, le mouvement, le moment du changement, le «dé-tonique». Or, on le sait, toute une mythologie «conversationnelle» insiste sur les ruptures de ton imprévisibles de notre auteur. De la conversation, comme le souligne Gracq, la prose stendhalienne a «presque constamment le dé-lié, la désinvolture, la liberté du non-enchaînement quasi totale. Aucune prose où la phrase qui s’achève laisse moins prévoir la figure, le rythme, et même le ton de celle qui va suivre¹³». Les précautions oratoires («presque», «quasi») ne trompent personne, et le «même le ton» en dit long : la rupture de ton est le péché (délectable et majeur) par excellence, l’extrême limite de l’audace, le ton étant présumé l’ultime garantie de l’unité textuelle. Tel est d’ailleurs, en musique, le rôle unificateur que joue, *mutatis mutandis*, l’adjectif «tonal» au XIX^e siècle¹⁴. Il y a manifestement consensus sur les bifurcations provocantes de Stendhal, et le repérage du fameux «dé-lié» a quelques prédécesseurs, parmi lesquels Gide :

9. Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, «Écrivains de toujours», 1975, p. 129.

10. *Histoire de la peinture en Italie* (désormais : *HPI*), V. Del Litto éd., Gallimard, «Folio Essais», 1996, p. 136.

11. *Promenades dans Rome*, dans *Voyages en Italie* (désormais *VT*), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1984, p. 632.

12. *Stendhal stratège*, Droz, 2007, p. 282.

13. J. Gracq, *En lisant en écrivant*, José Corti, 1981, p. 36.

14. «Tonal» (attesté en 1828) qualifie «le système selon lequel l’harmonie et la mélodie se sont réglées par l’obligation de respecter un ton principal» (A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, s. v. «tonal»).

«Chez Stendhal, jamais une phrase n'appelle la suivante¹⁵.» Il s'agit ici d'une mise en état de variation continue, d'un feu d'artifices, d'un éparpillement, voire d'un affolement des registres. De là à conclure à une fatrasie tonale, et donc à une «a-tonalité» (comme il y a, chez Stendhal, une «a-imagination»), il n'y a qu'un pas – qu'il n'est pas question de franchir : l'extrême pluralisation n'est pas la disparition. Il faut donc se colleter avec le paradoxe (ou le scandale) sémiotique suivant : on *reconnaît* le ton de Stendhal alors que, parce que *ce n'est jamais le même*. «Le» *Ton* suppose et implique une «jouissance contradictoire», pour parler comme Stendhal, une tension entre le «singulier» (le *c'est bien lui*, la signature vocale, l'idiophonie, l'idiorrythmie, l'idiomélie) et le variable, le modulable constants. Le secret stendhalien du ton tient sans doute à la façon singulière de détoner (ou détonner). Il ne sera donc pas question, ici, de contester l'oligotonie en tentant l'inventaire total des divers tons qui traverseraient l'écriture beyliste (science avec patience ne forment pas forcément un couple heureux). Il sera question de s'attaquer à ce qu'on a appelé, faute de mieux, le «détonique», d'interroger ces moments où «le ton change».

Il existe, exemplaire, une «scène» – aux sens théâtral et agressif du mot –, dont l'enjeu déclaré est d'obliger l'autre à *changer de ton* : celle où Lucien, venu rendre compte de l'affaire Kortis, cherche à pénétrer dans le salon du comte de Beausobre, dont les domestiques lui refusent l'accès¹⁶. La colère (froide?) du héros a un déclencheur prophétique, la sonnette : «Il eut l'idée d'arracher les cordons des deux sonnettes à force de sonner». On sait que la sonnette, accessoire de comédie, est un auto-stimulus de la colère («Drelin, j'enrage»). Lucien, dans une sorte de mauvaise foi sartrienne, «se choisit» en colère et «donne le ton» de l'hystérie maîtrisée (entre préméditation et *acting out*). La scène détonique est inaugurée par des *coups de sonnettes au milieu d'un salon*. D'entrée, le ministre s'adresse à Lucien «avec une fatuité rare et en redressant sa petite personne». Ce redressement physique (cette érection symbolique) est la traduction kinésique du ton : pensons aux expressions «prendre d'un ton trop haut» ou «prendre le haut ton» aux XVII^e et XVIII^e siècles. Beausobre incarne, et doublement, la «hauteur». De là, la réaction (endophasique) du héros : «Parbleu, je vais te faire changer de ton, pensa Lucien.» Il n'est pas indifférent que l'on doive la locution «changer de ton» sans doute à Molière (1668). Le bras de fer, ici, est théâtral, et Stendhal accomplit son rêve de *To make co.*, d'être un *comic bard* comme Molière. Cette décision intérieure devant Beausobre a pour pendant un fantasme de «commandement» magique face à Du Poirier :

15. *Journal des faux-monnayeurs*, Gallimard, 1927, p. 26.

16. *Lucien Leuwen*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. II (désormais : *ORC2*), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2007, p. 438-441.

Tout à coup le docteur prit un air de gravité sombre ; sa figure changea, comme par l'effet d'un commandement, au grand amusement du sous-lieutenant. Celui-ci se répétait mentalement un commandement ainsi conçu, en deux temps : *fripon-sombre!* (*ibid.*, p. 823-824)

Dans *Leuwen*, faire *changer de ton* a à la fois un sens pictural (l'assombrissement d'un visage) et un sens théâtral (rabaïsser le caquet). Et le ressort secret de l'attitude de Lucien, « Maître des Requêtes », face au comte de Beausobre, tient peut-être au nom même de la fonction qu'il exerce¹⁷ : il présente à la fois des requêtes (il use, pour formuler ses excuses, du déterminant complexe un « million de », hyperbolique et phraséologique), et il se veut Maître de l'échange : il incarne un « Maître des Requêtes » *ad litteram*, oxymore tonique ou tonal, au style impérieux, au ton impératif. Il *requiert*, au sens fort, le respect. Lucien, par la menace d'un duel (dont la stichomythie tient lieu¹⁸), interdit l'apparition d'un « mot fatal ». L'injonction est claire : « ne pas ajouter un seul *petit mot* » / « N'ajoutons pas un mot sur l'incident, dit Lucien ; un seul petit mot peut tout envenimer ». Ce souci de faire taire (en écho à la mission précédente : empêcher Kortis de « jaser ») en dit long sur la susceptibilité hyperesthésique de Lucien : la joute verbale se place sous le signe de l'« éréthisme » :

Pour le produire [le bonheur] il faut un éréthisme (une chanterelle de violon lâche donne le *ré*; on la tend à son ton naturel, elle donne le *mi*; on la tend encore, elle donne le *fa*, mais bientôt elle se casse, elle est en éréthisme)¹⁹.

L'aventure stendhalienne est ce jeu avec l'expérience des limites. Elle « tend », elle « tend encore », le fil des actions/du discours, au plus près de l'étymologie de « ton » (*tonikos* : qui concerne la tension). Le ton Stendhal, c'est la recherche obstinée de ce point extrême, au-delà duquel tout casse, tout bascule dans l'indicible, l'illisible. Toutes les intrigues beylistes semblent fascinées par un « jusque-là mais pas plus loin » (point-seuil que le latin appelle *hactenus*)²⁰. Reste à passer de la colère-Lucien à une vision générale, et du factitif (*faire changer*

17. Le roman insiste sur ce titre, y compris par des actes manqués. M. de Riquebourg affuble Lucien du titre de « commissaire » (*ORC2*, p. 509-510). Coffe signale la méprise qui choque notre héros, et « Mangez, monsieur le commissaire » devient « Mangez, monsieur le maître des requêtes » (p. 510), etc.

18. « Mesurez vos paroles » / « nous mesurerons nos épées ». La réplique « rhétorique » de Lucien (fondée sur le polyptote et l'antanaclase) a quelque chose d'espagnoliste, de cornélien.

19. Lettre à Pauline du 20 août 1805.

20. La scène avec le comte de Beausobre ne fait que préparer celle, plus hystérisée encore, qui va opposer Lucien à M. de Séranville, préfet du Calvados, lui aussi « petit fat exigu » (*ORC2*, p. 531). Tout déraïlle autour du mot « ton », qui interrompt la phrase sur une aposiopèse, alors que le préfet « pâlit » (p. 541) : autre marque de l'enjeu synesthésique (linguistique-iconique) du changer de ton.

de ton) à l'actif (*changer de ton*). Que signifie le «déton(n)er»? Partons des auto-analyses de Beyle, de sa métaphorique tonale, comme il y invite lui-même via le célèbre apologue du «coup de pistolet au milieu du concert». Ce coup (politique) est supposé tiré sur fond d'accord(s) harmonieux, d'atmosphère «aimable». Mais le «ton de l'intimité» n'est pas (longtemps) tenable. C'est l'une des obsessions de Stendhal, et c'est, d'ailleurs, l'un des titres-courants d'*Armance* :

Le ton de l'intimité parfaite tolère des parenthèses à l'infini, qui plaisent parce qu'elles prouvent une confiance sans bornes, mais peuvent fort bien ennuyer un tiers.

Juste après vient la célèbre métaphore du «coup de pistolet au milieu d'un concert. Il s'agit moins, alors, de ton changeant que de ton *impossible*. Intime censuré, politique défoulée, le ton est toujours du texte «en trop», coïncé entre deux écueils : dire bien l'infect, l'odieux, dire vite l'affect, l'infini parenthétique. Pire encore, il existe un versant noir du «concert» : le consensus grégaire, moqué par l'image animale du «ton mouton». C'est ce jeu métaphorique du «bêlant» et du «déton(n)ant» que nous allons interroger. Après tout, la métaphore constitue un accès à l'intelligible qui complète ou concurrence le concept²¹.

Le «ton mouton»

Quel est l'important? Être (ou rester) «singulier». Entre causticité et désir de normativité, Stendhal s'intéresse de près aux discours doxiques et au suivisme des «hommes copies». Il énonce et dénonce, comme l'a rappelé Yves Ansel²², «le grand principe du siècle, *être comme un autre*» (*HPI*, p. 162), satirise les Français «gent moutonnaire. Je ne suis pas mouton, ce qui fait que je ne suis rien²³» (, et ne manque pas d'évoquer, dans la *Vie de Napoléon*, «l'histoire des moutons de Panurge²⁴». Jusqu'à l'amour est contaminé par «l'habitude moutonne» : «Elle a beaucoup de douceur dans le caractère et, par habitude moutonne, rien ne fait plus d'effet sur les sots épouseurs²⁵». Ici la «douceur de caractère»

21. Comme l'ont pensé, parmi d'autres, Nietzsche et Barthes. Voir aussi ce qu'É. Bordas théorise sous le nom de «métaphore cognitive».

22. Dans l'article «Mouton» du *Dictionnaire de Stendhal*, Champion, 2003.

23. *Œuvres intimes*, t. II (désormais *OI2*), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1982, p. 497.

24. *Napoléon*, C. Mariette éd., Stock, 1998, p. 164.

25. *De l'Amour* (désormais *DA*), V. Del Litto éd., Gallimard «Folio classique», 1980, p. 206.

– trait déjà moutonnier – joue comme stimulus et entraîne par contagion une réaction grégaire. Rien d'étonnant à ce que le «bon ton» et le «ton mouton» comptent parmi les soucis éthiques et esthétiques de Beyle. Déjà les insistances du signifiant sont parlantes : «bon ton», «ton mouton», ces paronomases-homéotéleutes en disent long sur l'importance de la «phonie²⁶». Stendhal ridiculise les discours prévisibles, réduits à de risibles échos phoniques : «l'esprit appris²⁷», «les plates phrases²⁸», «le ton mouton²⁹», satiriques résonances d'inanité sonore. L'Ennemie, c'est la répétition vide (que figure ici le retour des sons). Et chaque volet du triptyque «esprit / phrases / ton» est, en ce sens, interchangeable. Rien de pire, peut-être, que le «mouton», que le «ton mou», pour user ici du procédé inversif fétiche de Beyle³⁰.

Dans le «ton mouton», il n'y a, de fait, aucune innocence du «comparant» : le «mouton» est à prendre au sérieux. D'abord, parce que l'animal hante le corpus : il y a un côté La Fontaine (ou nietzschéen) de Stendhal. Pour preuve, l'apologue beyliste «L'herbe et le mouton», censé illustrer une philosophie relativiste³¹ – Nietzsche, de son côté, utilisera un agneau et des oiseaux de proie pour articuler ce que Deleuze appelle «le syllogisme de l'agneau bêlant», qui permet de «bêtifier à volonté»³². Hors le rôle ou l'alibi didactique, le «mouton» stendhalien est aussi une obsession incongrue, susceptible de surgir n'importe où, au risque de brouiller le bestiaire, tel est le cas du cheval «Mouton» de Sansfin³³. Si «Bucéphale», le cheval d'Alexandre, était un cheval-bœuf à la solidité épique, celui de Sansfin, qui porte un nom certes conforme à l'hippologie³⁴, dit aussi l'obéissance passive et la faiblesse craintive (de là la

26. On sait que Stendhal pouvait, à l'en croire, choisir un titre «uniquement à cause de la beauté du son (pour la phonie, dirait M. Ballanche)» (*ORC2*, p. 1253), et que, chez lui, beaucoup se joue dans l'homéotéleute : pensons à l'anagramme Sorel/Jenrel du *Rouge*.

27. Par exemple, dans *Armance*, *Œuvres romanesques complètes*, t. I (désormais *ORC1*), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2005, p. 203.

28. *Vie de Henry Brulard*, *OL2*, p. 745.

29. *L'Italie en 1818*, *VI*, p. 216.

30. Voir, par exemple, l'analyse du jeu syllabique AR/RA par Jean Sarocchi, dans «L'énergie syllabique ou l'ARA Énergumène», *Stendhal Club*, n° 111, 1986. Dans le «ton mouton», le «ton mou» est décelable deux fois : par permutation (mouton/ton mou) et par dissociation ou «mécoupure» (ton mou/ton) : c'est un signifiant-fantôme qui combine deux procédés cryptographiques habituels de Stendhal. Quant au signifié, on sait que Beyle proteste régulièrement contre le style «mou» (*Mémoires d'un touriste*, *Voyages en France* [désormais *VF*], Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, p. 255), contre le style «sans énergie», «*sine ictu*», sans force, *sans coup* (*OL2*, p. 887), etc.

31. L'apologue (*HPI*, p. 237-238) est en fait tiré de Voltaire.

32. Dans la *Généalogie de la morale*. Voir A. Roger, *Bréviaire de la bêtise*, Gallimard, 2008, p. 98.

33. *Lamuel*, *Œuvres romanesques*, t. II, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade», 1984, p. 893.

34. «Moutonnée» se dit de «la tête du cheval, quand, vue de côté, elle forme une ligne convexe depuis les yeux jusqu'au bout du nez comme la tête du mouton» (Littré).

chute dans la boue devant les blanchisseuses). De façon plus générale, le mouton cristallise la haine ou les phobies de Stendhal : l'animal peut symboliser le *vulgum pecus* (et s'opposer au fantasme aristocratique des *happy few*), il dit *l'ennui du mécanique* (la locution «être un mouton» désigne «quelqu'un dont les actes sont parfaitement prévisibles»), il attise ou ravive le *désir d'être singulier* et d'*échapper à la mort* (pensons au *Quart-livre* et aux moutons du marchand Dindenault), la *peur d'être dupe* (le mot prend, dès le XVI^e siècle, le sens de : «personne crédule, facile à manœuvrer et à duper»), la *soif d'énergie* (le mot finit par désigner une «personne douce et simple», «docile», de là une interjection comme «Pauvre mouton!» dans le *Dandin* de Molière), une *ambivalence physiognomonique* (une tête de mouton implique des traits doux et insignifiants), la *résistance à la religion* (un rejet des «ouailles», des «brebis»), la *haine des «rapporteurs»* et des *sycophantes* comme Caroline-Zénaïde (à partir du XVIII^e siècle, le «mouton» est un «faux détenu chargé de confesser celui qui partage sa cellule en le mettant en confiance»), le *goût pour la digression* («Sus ! Revenons à ces moutons !» comme dit, dans *La Farce de Maître Pathelin*, le juge qui entend ramener les plaideurs à leur affaire). Le pire, peut-être, c'est que le mouton soit du côté de la tranquillité (Stendhal évoque «la tranquillité moutonnaire des vieilles monarchies»³⁵) et de l'ennui : Stendhal parle de «la démarche grave des moutons»³⁶.

Mais il y a un pire pire que celui-là. C'est le silence des moutons. Et l'enjeu en devient ici, à la lettre, vital. Tout se joue peut-être et d'abord dans un retour au sens primitif : le gaulois *°multo* désigne un «mâle châtré destiné à l'abattoir». Sur le champ de bataille épico-bouffe de Waterloo, le jeune Fabrice traite les soldats français de «moutons», stimulus qui indignes ses compagnons d'armes, puis les indiffère³⁷. Mais, le plus souvent, en Stendhalie, «mouton» renvoie à l'obéissance passive des aristocrates qui se laissent égorger en 93. Ainsi le Touriste, par un jeu d'oxymore ironique, d'évoquer «le courage mouton de l'époque»³⁸, comme Mathilde satirise les «moutons héroïques» (*ORC1*, p. 631, 644). À l'évidence, le «mouton» est associé à la question du danger de mort, de l'abattoir, comme dans *Le Cochon, la Chèvre et le Mouton* de La Fontaine, et il met en cause le précepte évangélique qui invite à devenir doux comme des agneaux : Lucien parle des «moutons dévôts» (*ORC2*, p. 837) de 93. De fait, le «mouton» a une présence à fort

35. Cité par J. Mélià, *Les Idées de Stendhal*, Mercure de France, 1910, p. 352.

36. *Journal, Œuvres intimes*, t. I (désormais *OI1*), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1981, p. 515.

37. *La Chartreuse de Parme, Œuvres romanesques*, t. II (désormais *OR2*), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1984, p. 75-76.

38. *Mémoires d'un touriste, Voyages en France* (désormais *VF*), Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, p. 123.

poids symbolique dans les religions abrahamiques. Et le christianisme – qui est une affaire de mouton-brebis-agneau, d'Abel-le-pasteur à Jésus le Bon Pasteur et aux «ouailles» – accentue le scandale de la mort : sacrifice d'Abraham, crucifixion du Christ, *Agnus Dei* (une gravure du chapitre 1 de *Brulard* est légendée *Ecco l'Agnello di Dio*, Domenichino inv[enit]/Gio[vanni] Ferrero [OL2, p. 539]. Le rejet du mouton peut (aussi) se comprendre comme une forte résistance de Stendhal à l'univers religieux. De ce point de vue, le prénom du père, Chérubin, n'arrange rien. C'est un prénom *bifrons*, celui du plaisir théâtral (*Le Mariage*, *Les Noces de Figaro*), et celui d'un ange méchant. De fait, les Chérubins (< hébreu Keroubîms) ont été frappés de dégénérescence sémantique. Ce mot, transcrit par la Septante, et qui a fini par désigner, en français, des angelots au visage rond et coloré, renvoie, dans la *Genèse* (3, 24) au nom de l'Opposant qui empêche le retour au Paradis terrestre. Le prénom du père sonne comme un tournoiement d'épée aux confins de l'Éden. Les Chérubins, redoutables divinités de l'intercession placées à la frontière des ultimes mystères, sont des anges destructeurs. À en croire Henry Brulard, le Père-Dieu, responsable de la mort de la Mère³⁹, veut tuer le Fils. Semblable à une divinité primitive (Chronos-Saturne ou Iahvé), Chérubin est portraituré en ogre : «*indigne enfant, je te mangerais*⁴⁰!» «Chérubin» pose la question du Dieu-Tyran et du Dieu-Tueur.

En réalité, tout fait du «mouton» une (désolante) affaire de famille et de patronyme. C'est, d'abord, que le «mouton» renvoie à une désastreuse manie paternelle. Selon le scénario bien reconstitué par Del Litto dans «Le Père de Stendhal et ses moutons⁴¹», l'«agriculturomanie» et les moutons mérinos ont ruiné Chérubin Beyle. C'est l'épisode de la Bergerie de Claix, des chimériques spéculations, l'époque où Chérubin est membre du «jury pastoral», au nom arcadien. Les moutons espagnols disent, à leur façon, l'«espagnolisme» du Père, le faux Éden, le faux Eldorado (on sait que les lamas sont les moutons du Pérou). Et le Nom-du-Père lui-même n'arrange rien : il n'y a pas loin de «Beyle» à «bêle» (tandis que le Nom-de-la Mère, «Gagnon», est une promesse de succès, de «billets gagnants» à la loterie de la gloire). Dès les deux premiers phonèmes du patronyme tout est dit. À en croire les histoires de la littérature, le signifiant qui marque l'apparition du «comique de répétition», et qui s'en prend à la bêtise bélante, serait le «Bee» du berger dans la *Farce de*

39. Pour le jeune Brulard, la mère a été tuée par Dieu («Ceci vient de Dieu», p. 564) et par le Père qui a choisi un chirurgien maladroit («sot choisi apparemment par pique contre un autre accoucheur homme d'esprit et de talent», p. 562). Les deux coupables tendent à n'en faire qu'un.

40. OL2, p. 645. Sans compter la lettre à Pauline du 26 mars 1808.

41. *Une somme stendhalienne*, I, Champion, 2002, p. 201-210.

Maître Pathelin, où semble avoir été inventé (vers 1465) «l'effet de redite⁴²». L'ennemie, pour Stendhal, en tout cas, c'est bel et bien la répétition-grégarité. Il s'agit d'échapper au patronyme et à ses effets d'indésirable homonymie – à l'homonyme «bêle» comme à l'homonyme «Marie-Henri Beyle», le frère mort. Passer de Henri Beyle à Stendhal, c'est passer de «bêler» à «stendhaliser». Cependant, comme tout, ou presque, est «contradictoire» chez Stendhal, l'homophonie Beyle/bêle peut être revendiquée : «Bêle» est (aussi) un pseudonyme de Beyle, qui ressortit au paradigme des signatures auto-ironiques (à supposer que certains pseudonymes y échappent). On sait que, pour conjurer le destin onomastique, Henri a multiplié les «traductions» de son orthonyme, parmi lesquelles celle qui promet la beauté (féminine) : «Belle», ou la métonymie qui donne au Nom un autre son, plus désirable : «Bell⁴³». En fait, Beyle a entrepris de substituer aux bêlements («bêler» signifie aussi «se plaindre sur un ton niais») le «beylisme». D'un côté les bêlants, de l'autre le beyliste. Si les amis errent, c'est faute de «beylisme». Par un beau tour de force, le «beylisme» marque à la fois une unicité et une systématité. Beyle se veut alors «exemplaire» au sens contradictoire de l'adjectif (*à imiter* et *inimitable*). Il peut mélanger impunément «manie conseillante» et «singularité» absolue, se lancer dans/par les scandales, la polémique, le pamphlet, se métamorphoser en «être rebelle», en «mouton enragé»⁴⁴ et engagé, tout en évitant de devenir un «mouton noir» ou une «brebis galeuse»⁴⁵. Le «mouton», compromis dans des significations si divergentes, est véritablement un «monstre», comme le sont aussi Henry Brulard ou Octave de Malivert, et comme le veut l'apologue beyliste de l'herbe et du mouton : «Les hommes nomment ce monstre un mouton.»

L'image-bruit

Beyle – ce qui n'est guère étonnant pour un maniaque de la «singularité» – se donne (et donne) comme précepte ou principe d'action : faire le contraire de

42. A. Roger, *Bréviaire de la bêtise*, op. cit., p. 117.

43. Beyle, par exemple, transcrit son nom «Mister Bell!» dans les *Souvenirs d'égotisme* (OI2, p. 479). Parfois les deux «traductions» (Belle et Bell) sont implicitement mises en contact, quand Beyle évoque le son des «belles cloches» (DA, p. 264). Pour une liste (fatalement incomplète) des pseudonymes de Stendhal, reprise à Paul Léautaud, voir Ph. Berthier, article «Pseudonymes» du *Dictionnaire de Stendhal*, op. cit.

44. Le syntagme date de 1803.

45. «[...] pas une parole ne fut adressée à ce colonel, si fier de son crédit, et il restait isolé comme une *brebis galeuse*; c'était le mot dont on se servait généralement, dans le bal, pour désigner sa position fâcheuse» (ORC2, p. 862).

ce qu'on attend de vous. Quel est le contraire du «ton mouton»? On le trouve peut-être dans l'image-bruit du coup de pistolet au milieu d'un concert. Quatre de ces coups de pistolet métaphoriques secouent le corpus, de 1825 (*Racine et Shakespeare*, t. II) à 1839 (*La Chartreuse de Parme*), t. en passant par *Armance* (1827) et *Le Rouge et le Noir* (1830). La persistance de l'image – quatre occurrences polygénériques (un pamphlet, trois romans achevés-publiés) étalées sur quinze ans – a de quoi étonner, malgré sa notoriété, et reste à interroger de près. Ici comme souvent, la célébrité de l'apologue fait écran à son analyse. Stendhal a trouvé là «la» formule du «détonique», aux dépens de quelques variantes volatiles (qui glissent du sonore aux gustèmes, comme la conjonction vinaigre-crème) : «Le vinaigre est en soi une chose excellente, mais mélangé avec une crème il gâte tout⁴⁶.» Il en va du coup de pistolet dans le concert comme du vinaigre dans la crème, comme une mouche qui se noie dans une jatte de lait⁴⁷, comme du Noir dans le Rouge, à moins que ce ne soit l'inverse. Que signifie au juste la formule? Il ne s'agit pas ici d'un simple symbole comme le *sound and fury* de Shakespeare ou le *Sturm und Drang* de Klinger.

On connaît la sensibilité auditive de Stendhal. Dans cet univers sensoriel, le décibel est un stimulus décisif⁴⁸. De là, sans doute, les réactions de Fabrice à Waterloo : «Toutefois la peur ne venait chez lui qu'en seconde ligne; il était surtout scandalisé de ce bruit qui lui faisait mal aux oreilles» (*OR2*, p. 63). Tirer des *coups de canons au milieu d'une bataille*, c'est aussi, en un sens, faire beaucoup de bruit pour rien. De toute façon, Dominique souffre d'une hyperesthésie auditive qui peut lui donner l'impression d'un *coup d'horloge au milieu du diaphragme*, ou d'un *coup de cloche au milieu de la poitrine* : «Il vous semble que chaque coup de l'horloge vous retentit dans le diaphragme» (*DA*, p. 267)/ «il ne manque que le coup de cloche qui me retentissait dans la tête» (*DA*, p. 486). La parabole stendhalienne est donc aussi, et peut-être d'abord, à entendre au pied de la lettre. Stendhal est fasciné, on le sait, par le sens littéral des métaphores, au risque de «tonner contre». Ainsi, pour la métaphore «naturelle» du «coup de foudre» : Beyle a protesté contre ce «mot ridicule», tout en reconnaissant que «la chose existe»⁴⁹. Il n'y a pas loin, sémantiquement et sonorement, de «détonner» au «tonnerre». Mais il y a une grande différence entre la métaphore du pistolet dans le concert et celle de l'éclair

46. *ORC2*, p. 359, à quoi s'ajoute une marginale de *Leuven* (*ORC2*, p. 634).

47. Souvenir d'enfance de Brulard latiniste, qui renvoie à un poème du jésuite P.-J. Sautel publié en 1656 (*OL2*, p. 656).

48. Le mot anglo-américain *decibel*, qui rend hommage à Bell, l'inventeur du téléphone, n'apparaît qu'en 1881. Mais on sait que Beyle, hypersensible aux bruits, avait la manie des unités de mesure.

49. *DA*, incipit du chap. XXIII, «Des coups de foudre», p. 68.

dans le ciel serein. Le « tonnerre », la foudre, posent la question (religieuse) de leur cause. *Qui tonne*? Jupiter, en latin, Zeus en grec, ou le Dieu de la Bible, dont la parole est « comme le feu, et comme un marteau qui fracasse le roc⁵⁰ ». Stendhal, lui, ne croit pas, en tout cas, au coup de foudre « divin ». C'est qu'il y a un évhémérisme stendhalien⁵¹, et que le « *sentiment religieux* », causé par des phénomènes naturels comme le tonnerre, ne peut que disparaître après l'invention du paratonnerre, à « l'âge des *conducteurs*⁵² ». Quant à l'image-bruit du « coup de pistolet », elle est plus énigmatique qu'il ne semble : qui tire, et sur quoi ou sur qui ? S'agit-il de faire mouche au seul sens figuré, de *fare colpo* (« faire de l'effet ») ? Le tireur tend à se substituer à un Dieu-Foudre, ou à un Dieu-Pétards, qui manifeste sa Gloire ou qui inflige une Punition (pensons à la mort injuste de Justine dans Sade), un Dieu qui met en scène une « mauvaise nouvelle », une « Apocalypse », c'est-à-dire, à la fois, un Vacarme (« Et il y eut des voix, des tonnerres, des éclairs⁵³ ») et une Révélation. Rien d'étonnant à ce que le héros stendhalien en vienne à remplacer le Méchant Dieu ou le Diable, y compris dans les églises. L'amour, dans le *Rouge*, est ce qui incite à *tirer des coups de pistolet au milieu d'une messe* (au moment où l'on sonne l'élévation). La mort, dans *Lamiel*, est ce qui autorise à *faire éclater des pétards au milieu d'un sermon*. Dans les deux cas, le sacrilège répond à un déclencheur : Julien tire au signal de l'élévation, l'acolyte de l'abbé déchaîne la pétarade infernale (presque) au moment où le mot fatal « enfer » lui-même est prononcé (« L'Enfer, mes frères ! »). Dans les deux cas, aussi, qu'il s'agisse de pistolets ou de pétards, l'épisode romanesque est tiré d'une anecdote authentique : la fiction littéraire s'appuie sur des « pilotis » littéraires.

Il existe une preuve que la parabole du coup de pistolet contient une part de littéralité : c'est le soldat de Baltimore qui « tire son coup de fusil » en pleine représentation d'*Othello* (et qui blesse au bras l'acteur qui joue le rôle-titre) – le « coup de fusil » pouvant être remplacé, de façon moins violente, et pour un motif plus heureux, par des « souliers » lancés en plein concert :

Lorsque j'étais en garnison à Brescia, l'on me fit faire la connaissance de l'homme du pays qui était peut-être le plus sensible à la musique [...] quand il se trouvait

50. *Jérémie*, XXIII, 29.

51. Évémère, au III^e siècle, dans son *Hiera Anagraphè*, raconte que les « dieux » Ouranos, Chronos et Zeus ne sont que d'anciens rois qui ont été divinisés. Le réductionnisme positif de Stendhal s'inscrit dans la lignée du rationalisme (Anaximandre) et du comique (Aristophane) grecs : Anaximandre se demande pourquoi le tonnerre retentit dans un ciel serein, et donne au phénomène une réponse « scientifique ». Quant à Aristophane, il explique le tonnerre, dans les *Nuées*, via l'athéisme prêté à Socrate, par l'étiologie obscène et onomatopéique que l'on sait.

52. *Paris-Londres, Chroniques* (désormais *PLC*), R. Dénier éd., Stock, 1997, p. 223.

53. *Apocalypse*, VIII, 5.

à un concert, et que la musique lui plaisait à un certain point, il ôtait ses souliers sans s'en apercevoir. Arrivait-on à un passage sublime, il ne manquait jamais de lancer ses souliers derrière lui sur les spectateurs.

Le fait divers du soldat, colporté dans *Racine et Shakespeare*, I (1823), d'ailleurs daté de «l'année dernière (août 1822)», est antérieur à la parabole-fétiche de Stendhal (d'où elle procède peut-être) et qui apparaît dans *Racine et Shakespeare* II (1825). De même, l'histoire du mélomane de Brescia est publiée en 1823 (dans la *Vie de Rossini*⁵⁴). Dans cette hypothèse, le «coup de pistolet au milieu du concert» ne serait rien d'autre qu'une contamination des scenarii, qu'un sens littéral qui se figuralise. À noter que ce «coup de fusil» est éminemment «politique», comme le montre l'exclamation prêtée au soldat : «Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche.» L'acte littéral a aussi (et déjà) un sens politique. Qui tire dans la parabole de Stendhal ? Et pourquoi ? S'agit-il d'un coup en l'air⁵⁵, voire d'un coup pour rien ? Qui est précisément visé «au milieu d'un concert» ? On le sait : les salles de concert, de théâtre, d'opéra, sont (ou deviendront) des lieux privilégiés pour l'assassinat politique⁵⁶. On reconnaît là le topos du surgissement de la mort ou de la menace de mort en pleine fête (le *Mané, Thécel, Pharès* du banquet de Balthazar). Quoi qu'il en soit, l'*acting out* du soldat de Baltimore ou les gestes fous du mélomane de Brescia (anecdotes toutes deux publiées en 1823) en disent long sur la part de littéralité que contient la parabole stendhalienne de 1825 et au-delà. Beyle, comme Rimbaud, comme la Bible selon les Pères de l'Église, doit être interprété «littéralement et dans tous les sens».

On pourrait penser (et l'on a dit souvent) que la résistance aux *realia* ressortit à une «esthétique d'Ancien Régime». Mais il s'agit ici, et au contraire, d'enjeux nouveaux. Le mot «pistolet» lui-même suffit à alerter : il ne désigne pas seulement un référent, il signe un combat romantique ; banni de l'alexandrin, du style «poétique», il est le signifiant d'une «licence exemplaire». Au point que le «romanticisme» tient dans ce «mot d'ordre» : pourra-t-on ou non prononcer le mot «pistolet» ou «mouchoir» sur la scène française⁵⁷ ? Comme la substitution de «cheval» à «coursier», l'apparition du «pistolet» prouve que

54. Stendhal, *L'Âme et la musique*, S. Esquier éd., Stock, 1999, p. 368.

55. Dans *La Chartreuse*, un coup de pistolet (en l'air) fait office de signal : «Dès que Fabrice eut un moment de loisir il tira en l'air son coup de pistolet pour avertir le colonel» (*OR2*, p. 87). Le coup de pistolet a vocation à servir d'avertissement.

56. Pensons au duc de Berry, poignardé au sortir de l'opéra (le 13 février 1820), à l'assassinat d'Abraham Lincoln au théâtre Ford (le 14 avril 1865), à celui du premier ministre russe Stolypin au théâtre de Kiev (le 14 septembre 1911), etc., etc. Dans le champ de la fiction, on ne peut manquer d'évoquer Hitchcock et sa fameuse scène du coup de cymbales à l'Albert Hall (dans *The man who knew too much*).

57. M. Crouzet, *Stendhal et le langage*, Gallimard, 1981, p. 328.

l'on se collette, au risque du couac et du choc, avec le «réel de la vie». Mais le «réel» de la modernité est violent, voire, pour reprendre un mot de Lacan, «impossible». L'image du pistolet dit, à la fois, dans le *Rouge*, le *meurtre de la Littérature* («La politique [...] est une pierre attachée au cou de la littérature, et qui, en moins de six mois, la submerge»), l'*assassinat du lecteur* («Cette politique va offenser mortellement une moitié de lecteurs, et ennuyer l'autre [...]»⁵⁸) et le *suicide du littérateur*. La politique est du côté de la mortalité (de la passagèreté) et du mortifère, de l'ennui mortel. Incluse dans la fiction, elle peint un réel «vrai comme la Morgue»⁵⁹. Le pistolet, moyen d'assassinat potentiel, est lié, chez Stendhal, à une persistante tentation suicidaire. Dominique, quand il théorise la décadence des langues causée par l'extrême civilisation, choisit significativement comme premier exemple : «se suicider» qui a remplacé le trop fort, trop cru : «se tuer» (*ORC2*, p. 894). Lui-même a été souvent, plus souvent qu'on ne croit, *near of* pistolet (en 1826, à cause de Menti, en 1821 et 1820, à cause de Métilde, mais aussi en 1814, en 1805, etc.⁶⁰). Côté fiction, «Suicide» est le titre d'un fragment romanesque de 1835 qui ironise (mais jusqu'à quel point?) sur le *Chatterton* de Vigny et dont le héros-poète se brûle la cervelle dans les bois. Mina de Vanghel, quant à elle, se tue «d'un coup de pistolet dans le cœur» (elle ne peut se contenter du «réel de la vie»). Et Octave de Malivert se lance dans un duel au pistolet suicidaire, après avoir rêvé d'être tué par un enfant maladroit dans un accident de chasse. Ce qui interrompt la «chasse du bonheur», c'est un coup de pistolet au milieu de la vie. Le monde beyliste souffre d'un «complexe de Werther» (le héros de Goethe se tue d'un coup de pistolet dans la tête), à moins qu'il ne prenne pour modèle Rousseau (Stendhal a la «ferme conviction» que Jean-Jacques s'est suicidé⁶¹). La fascination que le pistolet exerce, au XIX^e siècle, tient à son pouvoir de menace suspendue, comme le montre *Le coup de pistolet* de Pouchkine (1831) – que Mérimée a traduit dans *Le Moniteur* du 21 mars 1856⁶². Le pistolet est une promesse de destin, l'«épée

58. *Le Rouge et le Noir*, *ORC1*, p. 688. Stendhal a toujours été tenté par «l'éloge de l'assassinat» (*VI*, p. 199).

59. Comme dit le narrateur de *Lucien Leuwen* : «Nous supprimons ici huit ou dix pages sur les faits et gestes de M. Fléron préparant les élections ; cela est vrai, mais vrai comme la Morgue, et c'est un genre de vérité que nous laissons aux romans in-12 pour femmes de chambre.»

60. Très souvent, Beyle se déclare «*near of pistolet*», prêt à se brûler la cervelle. Voir l'article «Suicide» du *Dictionnaire de Stendhal*, *op. cit.*

61. *VF*, p. 697. La thèse court au XIX^e siècle. Voir A. Bougeault (1817-1893), *Étude sur l'état mental de J.-J. Rousseau et sa mort à Ermenonville* (1883). Le sculpteur Houdon a repéré sur le cadavre un trou au front : Rousseau se serait suicidé d'un coup de pistolet après s'être empoisonné.

62. La nouvelle de Pouchkine met en scène un duel interrompu, un coup de pistolet qui n'est pas tiré, en attente. Ce récit entretient un rapport étroit avec le passé (une anecdote de 1823 : Pouchkine mangeant des cerises pendant qu'on le vise) et avec le futur : Pouchkine est mort en duel, en 1837, blessé mortellement par Georges d'Anthès.

de Damoclès» de la modernité romantique. Si Stendhal précise (dans le *Rouge*) que son «bruit est déchirant sans être énergique», c'est que l'arme symbolise davantage, ici, le suicide que le duel (ou qu'il s'agit d'un duel qui semble perdu d'avance⁶³). Rappelons enfin que le code stendhalien des actions demande, pour être efficace («énergique»), plus d'un coup de pistolet – en fait, deux. Le rituel diphasique (deux coups, l'un raté, l'autre réussi), qui vaut pour la mort comme pour l'amour, pour la fiction comme pour la vie, est une image possible du style détonique⁶⁴.

Ce que déton(n)er veut dire

Si le sens littéral de la parabole est complexe, son sens métaphorique est aussi, on s'en doute, largement problématique. C'est que l'autoexplication d'un discours figuré constitue un piège ou un défi herméneutique majeur (tel est le cas, par exemple, des morales de La Fontaine ou des paraboles christiques). Le sens officiellement juste (l'«orthosémie») n'épuise jamais totalement la signification, suppose ou masque toujours un reste, une plus-value symbolique (une «cryptosémie») : un sens figuré ne manque pas d'en cacher un autre, et bien plus d'un. Où chercher ? D'abord dans le dossier des sens figurés fixés en langue :

Fig. Il a tiré son coup de pistolet, il a dit son mot dans une discussion, dans une dispute ; il a dit quelque chose de vif, de piquant. Il s'en est allé après avoir tiré son coup de pistolet. ¶ Fig. Tirer des coups de pistolet dans la rue, chercher à attirer l'attention par des paradoxes. » (Littré, s. v. «pistolet»)

Ces trois sens figurés, on s'en doute, touchent de très près à l'univers beyliste : «dire son mot» est l'un des soucis essentiels de Beyle («payer son billet d'entrée»), de même que le goût du «piquant» et du «paradoxe». Au point que cette configuration même – l'intervention piquante et paradoxale – pourrait suffire à définir le ton Stendhal. Le désir de *fare colpo*, de faire de l'effet, peut se confondre avec *un colpo di pistola*. À noter que le dernier phore, «tirer dans la rue», qui peut avoir quelque chose de suicidaire (comme le montre le modèle du Rodolphe Boulanger de Flaubert⁶⁵), a le côté brutal et meurtrier d'un geste surréaliste⁶⁶. En fait, et déjà, la rencontre obstinée du pistolet et du concert

63. Julien Sorel, dans sa prison, pour se préparer à affronter la guillotine, assimile sa situation à un duel, mais la comparaison ne tient pas : il va se battre contre un adversaire qui «ne manque jamais son coup» (*ORCI*, p. 787).

64. Sur le rite de l'action en-deux-temps, théorisé sous le nom d'hendiadys, voir G. Kliebenstein, *Figures du destin stendhalien*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

65. Louis Campion se tue, en 1852, d'un coup de pistolet en plein boulevard.

66. «L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolver au poing, à descendre dans la rue

n'est pas si éloignée de la violence surréelle. On pense notamment au fameux *beau comme* des *Chants de Maldoror* : «beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie». Stendhal est un surréaliste avant la lettre, à preuve l'*amore nell cemento* qu'il comprend comme : l'amour «dans le ciment, dans le mortier» (*OI2*, p. 770). La conjonction de Lautréamont, de son côté, n'a pas manqué d'être érotisée. Selon Breton,

[...] le parapluie ne peut ici représenter que l'homme, la machine à coudre que la femme (ainsi, du reste, que la plupart des machines, avec la seule aggravation que celle-ci, comme on sait, est fréquemment utilisée par la femme à des fins onanistes) et la table de dissection que le lit, commune mesure de la vie et de la mort⁶⁷.

On connaît la surenchère sadisée de Dali, selon qui la machine à coudre

[...] va jusqu'à se réclamer de la vertu mortelle et cannibale de son aiguille de piquage, dont le travail s'identifie à cette perforation superfine de la mante religieuse «vidant» son mâle⁶⁸.

La conjonction pistolet-concert, de même, peut être interprétée pornographiquement, quoique ressassée par la critique en toute innocence : le «pistolet» renvoie, en général comme chez Stendhal, à une symbolique sexuelle (un «pistolet» est aussi, en outre, une «personne bizarre, peu recommandable», et le syntagme *drôle de pistolet* remonte au moins à 1829), «un coup» à l'ambiguïté de «tirer un coup», pour ne rien dire de la locution «au milieu» ni du «concert» qui contient, notamment, la syllabe «con». Beyle, quand il veut «faire scandale», n'est pas toujours de «bon ton». Mérimée, soucieux de rendre à César, attribue à Stendhal l'usage du mot «con» comme injure («Ainsi ne me croyez pas trop con. Cette expression dont vous êtes l'inventeur me plaît⁶⁹»). Avec Stendhal, tous les coups allusifs sont permis, comme le montre, dans *Armance*, le titre nobiliaire d'Octave : «vicomte», etc., etc. De quoi donner raison à Philaminte qui prescrit «le retranchement de ces syllabes sales / Qui dans les plus beaux mots produisent des scandales⁷⁰». Il faut bien l'admettre (ou, en tout cas, le constater) : le «détonner» stendhalien n'est pas loin du «déconner» sadien⁷¹ (Beyle est un lecteur de Sade). Cependant, quoique (ou parce que) très soupçonnable, le sens érotique de la parabole stendhalienne est désamorcé par

et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule» (A. Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, 1929).

67. A. Breton, *Les Vases communicants* [1932], Gallimard, 1955, p. 67.

68. Cité par A. Roger, *Hérésies du désir*, Champ Vallon, 1985, p. 201.

69. Lettre du 31 mars 1831 (Stendhal, *Correspondance générale*, IV, V. Del Litto éd., Champion, 1999, p. 90).

70. Molière, *Les Femmes savantes*, A. III, sc. 3, v. 913-914.

71. Curieux destin lexicologique des couples verbaux «enconner»/«déconner», «enculer»/«décuiler» dont la langue n'a retenu chaque fois qu'une forme préfixée (pas par le même morphème).

la célébrité de la formule. Mais il s'agit bien, ici et entre autres, de jouissance, de décharge orgasmique, comme tend à le souligner le mélomane jouisseur de Brescia. Il s'agit bien de faire ce que l'on ne devrait pas faire, et peut-être pour la seule raison qu'on ne le devrait pas, selon le principe du « Démon de la perversité ». C'est qu'il y a un plaisir du couac (pensons à Brulard et à ses fausses notes à la clarinette). L'apologue beyliste n'oppose pas seulement l'érotique (la littérature) à la (ou au) politique, mais aussi le platonique au pornographique. Dans cette perspective, l'amour reste bien « la plus grande des affaires, ou plutôt la seule » (*OI*, p. 767). C'est toute la question de l'éros stendhalien qui est soulevée, lui qui conjoint deux néosémies « cristallisation » et « con », le poétique et le scabreux, dans une vie qui aime les retardements, la passion « mise en espalier », et que peut pourtant condenser, en tête du *HB* de Mérimée, le frontispice obscène de Félicien Rops.

Que l'on accepte ou non de sexualiser la conjonction du pistolet et du concert, l'impression qui domine est bien celle d'un choc différentiel. Et pourtant, en même temps, une isotopie discrète relie la musique et l'arme à feu. Beyle n'hésite pas à « détonner », c'est-à-dire à « sortir du ton », sens du verbe au XVII^e siècle, et à « ne pas être en harmonie avec un ensemble », sens au XVIII^e. Ou plutôt : le tonal, chez Stendhal, mêle deux sortes de scandale : il s'agit, à la fois, de « détonner » (aux sens musical et social) et de « détoner » (comme un coup de pistolet). Au point que l'enjeu majeur – que pourrait cristalliser une orthographe douteuse – serait celui de la « détonnation » : mais après tout, Beyle est l'homme des gémissements indues, comme le prouve le fameux « cella » dont il ne faut pas sous-estimer la pluralité des significations⁷². Tout se passe comme si Stendhal écrivait au plus près des flottements de la langue, de « l'inconscient de la langue ». Certes, Littré distingue la « détonation », pour le bruit explosif, et la « détonnation » (précédé du signe + qui signale l'entrée toute récente dans la langue) pour l'« Action de sortir du ton ». Mais le lexicographe ne manque pas de souligner (s. v. « détonation ») que l'affaire orthographique est plutôt embrouillée :

Legoarant voudrait que *détonation* (explosion) s'écrivit [sic] *détonnation*, par analogie au radical *tonnerre*; et que *détonner* (sortir du ton) s'écrivît *détoner*, par analogie à *intonation*, qu'en effet l'Académie écrit avec une seule *n*. Mais à cela on objectera que le latin *detonare* n'a qu'une *n*, de sorte que l'étymologie demande qu'on n'en mette qu'une; et que, pour *détonner*, il est ordinaire que, dans ces cas, une consonne finale se double. Mais il n'en reste pas moins entre *détonner* et *intonation* une anomalie que l'Académie devrait faire disparaître, en suivant la règle donnée par Dumarsais et Duclos, qu'il est mauvais de dédoubler les lettres qui ne se prononcent pas, quand l'étymologie ne les exige pas.

72. Voir *Figures du destin stendhalien*, op. cit., p. 303-312.

En fait, «détonnation», au sens d'explosion, figure, dès 1834, dans le *Grand Dictionnaire général et grammatical des dictionnaires français* de Napoléon Landais. Le *TLF*, à l'entrée «détoner», précise que Landais «écrit *détonner* avec 2 *n*, p. anal. avec *tonner* et pour distinguer le verbe de son homon. terme de musique qui signifie «sortir du ton» et qu'il écrit *détoner* avec 1 *n* alors qu'il s'écrit aujourd'hui avec 2 *n*.» On retrouve, dans le *Dictionnaire universel* de Boiste, la graphie «détonnation», au sens de : «inflammation subite avec éclat», illustré par l'exemple (figuré) suivant : «*Il y a des mélanges d'opinions qui occasionnent la détonnation.* (Ac. 1835)». Boiste oppose en outre, et à l'inverse de Littré, «détoner» (musical) à «détonner» (chimique). La controverse graphique s'étend au-delà du XIX^e siècle et peut se trouver au cœur de dilemmes herméneutiques (tel est le cas pour un vers de Verlaine⁷³). On le voit : Stendhal en orchestrant la rencontre du sens musical (le concert) et du sens explosif (le pistolet), justifie, à sa façon, le tourniquet des graphies.

Le concert des quatre coups

Cependant, l'image musicale du «concert» oblige à se soucier de ses variations, et il faut être sensible, ici, aux modulations, non du comparant-pistolet, fixe comme un leitmotiv, mais des contextes et des autocomentaires. En fait, au XIX^e siècle, «concert» (de l'italien *concerto* : «accord») ne renvoie pas d'abord à un sens musical, mais à un sens social (dans Littré par exemple). De même, chez Stendhal, lors de la première apparition de la formule, la scène se passe dans un «salon» (et non dans une salle de concert) :

Que l'on vienne nous dire dans le salon où nous rions et plaisantons avec des femmes aimables que le feu est à la maison, à l'instant nous n'aurons plus cette attention légère qu'il faut pour les bons mots et les plaisirs de l'esprit. Tel est l'effet produit par toute idée politique dans un ouvrage de littérature ; c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert. / La moindre allusion politique fait disparaître l'aptitude à tous ces plaisirs délicats qui sont l'objet des efforts du poète. [...] On a vu, chez nos voisins [anglais], les hommes du plus grand talent frapper de mort des ouvrages fort agréables en y introduisant des allusions aux intérêts passagers et après de la politique du moment. [...] L'effet somnifère de la politique mêlée à la littérature est un axiome en Angleterre⁷⁴.

Stendhal enchaîne ensuite sur l'*odieux*, la *baine impuissante*. Dans *Armance*, la deuxième apparition de l'apologue est plus brève :

73. Le *TLF* signale l'embarras interprétatif dans lequel *Sur le bois jaunissant où la bise détone* a placé la critique.

74. «De la censure», *Racine et Shakespeare*, R. Fayolle éd., Garnier-Flammarion, 1970, p. 115.

Ce n'est pas sans danger que nous aurons été historien fidèle. La politique venant couper un récit aussi simple, peut faire l'effet d'un coup de pistolet au milieu d'un concert. (*ORCI*, p. 162)

Suit l'occurrence du *Rouge* :

La politique [...] est une pierre attachée au cou de la littérature, et qui, en moins de six mois, la submerge. La politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert. Le bruit est déchirant sans être énergique. Il ne s'accorde avec le son d'aucun instrument. (*ORCI*, p. 688)

Vient enfin la formulation de *La Chartreuse* : «La politique dans une œuvre littéraire c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert, quelque chose de grossier et auquel pourtant il n'est pas possible de refuser son attention» (*OR2*, p. 405).

Ce qui frappe, à lecture synoptique, c'est l'apparente stabilité de la relation à quatre termes politique/littérature = pistolet/concert, qui pose le problème de l'analogie (au sens étymologique) : $a/b = a'/b'$, ou, si l'on préfère, de l'homologie. L'ordre d'apparition des composants est stable : inaugurée par le Comparé (couple a/b), enchaînant sur le Comparant (couple a'/b'), la formule obéit au schème [Thème => Phore] de «concrétisation» de l'abstrait. Notons, d'abord, que l'imagerie de Beyle ne relève pas simplement de la métaphore *in praesentia*. Le présentatif anaphorique «c'est» (utilisé trois fois sur quatre) et, a fortiori, la périphrase verbale «peut faire l'effet», ne mettent pas en scène une adéquation totale. Syntaxiquement, *c'est* est un «relais neutre» (H. Bonnard) qui introduit un petit flottement; *c'est* ne reprend pas le groupe nominal avec toutes ses propriétés référentielles, mais le reprend abstraitement, par une «anaphore médiate» (P. Le Goffic). Quant à la périphrase «peut faire l'effet d'», elle modalise et module le rapprochement, et fait basculer de la métaphore (assimilante) à la comparaison (relativisée). L'analogie a le *frappé* d'un aphorisme, la formule-choc *veut* emporter l'adhésion, mais, pour cette raison même, oscille entre coup de force et fragilisation subjective. Notons ensuite que la formule-noyau [Thème => Phore] est susceptible de fluctuation, selon qu'elle s'accompagne ou non d'une explicitation. D'un côté (occurrences 1, 3, 4), Stendhal propose des versions expansées [Thème => Phore => Motivation]⁷⁵, de l'autre, il livre un apologue «sec» (*Armance*). Dans *Armance*, l'image-bruit du coup de pistolet a la violence de ce-qui-va-de-soi. En outre, sur les trois versions motivées, deux (occurrences 1 et 3) sont hyperphorisées par la présence d'un Comparant concurrent. Ainsi, dans *Racine et Shakespeare*, le thème politique/littérature prend son sens d'être placé entre

75. Cette organisation en triptyque pourrait être rapprochée de la «structure rythmico-sémantique» *fait – conséquence – commentaire* mise au jour par S. Chaudier («Stendhal entre les phrases», *Stendhal et le style*, Ph. Berthier et É. Bordas éd., Presses Sorbonne Nouvelle, 2005).

deux phores, préparé par le phore 1 inversé (salon/feu), explicité par le phore 2 décalqué (pistolet/concert) : [Phore 1 (b'/a') => Thème (a/b) => Phore 2 (a''/b'')] et, dans le *Rouge*, la politique a d'abord pour phore une « pierre attachée au cou ». On le voit : la sollicitude didactique varie, et avec elle le micro-genre auquel ressortissent ces énoncés. L'imagerie stendhalienne est tiraillée entre le schème [Phore concret => Thème abstrait] qui suppose un suspense herméneutique, et qui relève, au sens étroit, de l'apologue ou de la parabole (postposition thémique⁷⁶), et la séquence [Thème abstrait => Phore concret] qui renverse le dispositif d'élucidation (antéposition thémique). La méthode progressive-régressive cherche, à la fois, à installer une connivence et à imposer une évidence.

De même que les stratégies didactiques varient, de même les effets de motivation. L'aphorisme « sec » d'*Armance* s'explique peut-être par des enjeux propres au roman : la politique vient « couper » l'histoire (amoureuse), dans une sorte de castration symbolique, que tout, par ailleurs, confirme, et d'abord le rôle que joue le pistolet. Le pistolet, de fait, est partout : dans une tentative de suicide, dans un duel mortifère, comme support d'écriture abrégée, comme impossibilité à « faire feu », il oscille perpétuellement entre désir de (ou d'en) « finir » et une certaine « impuissance ». *Armance*, cependant, affirme, en style litotique, qu'être historien fidèle « n'est pas sans danger », et une telle précision peut se lire comme une justification anticipée de la formule-choc du pistolet [(Prémotivation) => Thème => Phore]. Les occurrences 1 et 3, quant à elles, l'affichent en toutes lettres : l'enjeu est le meurtre de la littérature. Il s'agit de la « frapper de mort » (dans *Racine et Shakespeare*), il s'agit de la « submerger » (dans le *Rouge*). Mais l'image-bruit se heurte ici à un écueil qui en compromet la justesse : celui du cumul phorique. De fait, des phores parasites (des paraphores) viennent se greffer sur l'image-vedette⁷⁷. Ces « ajouts » métaphoriques reposent parfois sur des glissements de type métonymique : tel est le cas des contiguïtés feu/coup de feu, et salon/concert. Mais parfois aussi les paraphores menacent la cohérence métaphorique : tel est le cas du *coup de pistolet-somnifère* dans *Racine et Shakespeare*, même si la mort et le sommeil,

76. On préfère « thémique », pour dire le pôle du comparé, à « thématique », un peu trop ambigu, sans compter que le couple thémique/phorique est plus équilibré sur le plan des signifiants.

77. Si l'on parle ici de « paraphores », c'est à lecture d'ensemble des quatre extraits, dès lors que le micro-système qu'ils forment désigne le coup de pistolet comme comparant-vedette (protophore). On s'épargne donc ici – au risque de l'illusion rétrospective (ou « génétique ») – une évaluation de *chaque texte* en situation de concurrence phorique. Mais certains critères de hiérarchisation des phores – ordre d'apparition, intensité de formulation, degré de motivation, surface d'extension – confirmeraient sans doute, au cas par cas, le rôle fort que joue la métaphore du coup de pistolet.

comme on sait, ont partie liée (Hypnos est le frère jumeau de Thanatos). Et que dire de l'imagerie du *Rouge* qui, dans une sorte d'acharnement thanatique, additionne eau (noyade) et feu (pistolet), si ce n'est qu'elle peut faire songer aux acrobaties rhétoriques de Joseph Prudhomme (« Le char de l'État navigue sur un volcan »). L'hyperphorie s'écrit au risque de la cacophonie, et le jeu des surenchères signe sans doute ici une « jouissance contradictoire » : une dysphorie à la recherche d'un « bonheur d'expression ». Quoi qu'il en soit, ce que la conjonction pistolet-concert vise, c'est le changement brutal de son / de ton. Stendhal sacrifie au Dieu du détonnant, au grand « Pan ». Mais il ne cherche pas à « imiter » le bruit par une onomatopée, il cherche à dire son étrangeté absolue (« déchirant sans être énergique », « grossier » et qui pourtant s'impose à l'attention). Les bruits codés en langue ne sont guère convaincants⁷⁸, et ce qui compte c'est la dramatisation d'un bruit paradoxal et intolérable, à la limite de l'a-langue (comme le corps sans vie selon Bossuet).

Dans l'homologie, qui se subdivise en « premier plan » (a/a', politique/pistolet), et en « toile de fond » (b/b'), le couple a/a' ne varie pas, au point que l'on pourrait dire, en termes familiers, que Stendhal nous fait « le coup du pistolet ». C'est peut-être le signe qu'une certaine lo-gique (comme celle qui unit les épinards et Saint-Simon⁷⁹) relie la « politique » et le « pistolet ». De fait, sur le plan sémantique, « coup » n'est pas coupé de tout rapport avec le monde politique (ses mauvais coups, ses coups bas, ses « à coup sûr », ses coups d'État, etc.). De façon plus étroite encore, il existe, chez Stendhal, des « coups de pistolet », autobiographiques ou fictionnels, qui ont un *sens éminemment politique*. Comme le coup de pistolet au milieu d'une pancarte (et d'une nuit noire) tiré sur l'arbre de la Fraternité (planté en 1794) : « Le coup partit et fit un bruit effroyable » (*OL*, p. 846). Dans *Leuven*, les hommes de pouvoir ont parfaitement conscience de la valeur politique de ce signe, au point qu'on tire un coup de pistolet sur ordre du sous-préfet. Sans compter l'affaire Kortis (mais ici, à l'inverse, le coup de fusil n'aurait pas dû partir). Stendhal sait très bien que la Politique se fait *aussi* à coups d'armes à feu, comme au Théâtre-Français pendant les Journées de Juillet⁸⁰. Du côté des signifiants, phonie et graphie favorisent l'assimilation de la *politique* et du *pistolet*, dans un jeu de glissement consonantique p-l-t / p-t-l et de miroir vocalique o-i / i-o, – et l'écho des

78. Comme le rappelle A. Rey, « Pan » est une « onomatopée attestée par écrit en 1756 », et qui « s'emploie pour suggérer un coup sec et, souvent répété, un coup de feu » (Litttré y ajoute le « champagne », et des « coups à la porte »). « Pan », qui est ce que les grammairiens appellent un « mot-phrase suggestif », peut être concurrencé par d'autres onomatopées, comme le « Paf ! » chez G. Sand (*Mauprat*, 1846).

79. G. Kliebenstein, « Stendhal et la tentation Saint-Simon », *Cahiers Saint-Simon*, 2001.

80. « Je fus ravi par les journées de Juillet ; je vis les balles sous les colonnes du Théâtre-Français » (*OL*, p. 540).

mots, conjugué à la proximité des significations, pourrait pousser à parler ici de « pistolique ». Dans *L'Abbesse de Castro*, on tire plus d'un coup de pistolet « au milieu de la nuit », et le narrateur d'ajouter : « À la clarté du coup de pistolet, ils avaient vu [...] » (OR2, p. 622).

À la fixité du « premier plan » (a/a') s'opposent les variations de la « toile de fond », qui touchent le « b' » phorique (tantôt *salon*, tantôt *concert*), et surtout le « b » thématique, qui hésite entre « ouvrage de littérature », « récit aussi simple », « intérêts d'imagination », et « œuvre littéraire ». À aucun moment le mot « roman » n'est prononcé : peut-être parce qu'il y a nécessité d'entretenir le vague générique. Beyle écrit-il bien (encore) des « romans » ? Qu'est-ce qu'écrire – au risque de la crise taxinomique, de l'oxymore générique – un « roman politique »⁸¹ ? Autre raison de la liponymie qui frappe le mot « roman » : la parabole que propose Beyle fait plutôt songer au théâtre (comme le confirmerait l'anecdote de la représentation d'*Othello*). On parle de « coup de pistolet » comme on parle de « coup de théâtre ». Beyle, on le sait, s'est longtemps voulu dramaturge (très jeune et jusqu'au bout). Le cauchemar, pour Dominique, c'est (ç'aurait été) de se faire siffler, huer au théâtre, de *far fiasco*.

Le coup de pistolet dans un concert figure l'immixtion du « principe de réalité » dans le « principe de plaisir », ou, pour le dire de façon plus stendhalienne, du « me force à croire » dans le « on aime à croire »⁸². C'est un « couac », pour reprendre l'onomatopée marotique du son discordant, c'est une « cacophonie », au sens ronsardien de « consonance qui blesse l'oreille ». L'image-bruit du coup de pistolet refuse, apparemment, la dialectique de la *concordia discors*, de l'« harmonie discordante ». Mais, même dissonant, le coup de pistolet permet d'écrire un roman *quand même* ou *malgré tout*. Le « couac » est à verser au dossier des « désirs contradictoires » (Tracy), ou des « jouissances contradictoires ». Il recoupe, en cela, la passion pour l'hybride *opera buffa* qui conjoint rire et larmes. Pointe en fait, chez Stendhal, la tentation utopique d'un « accord discord », comme chez les anciens Grecs (Pythagore, Héraclite, Empédocle)⁸³. En ce sens, le pistolet est une dissonance nécessaire à l'harmonie du tout. Après tout, « pistolet » est, à l'origine, le nom d'un instrument de musique (< tchè-que *pist'ala* = « sifflet, flûte »). Stendhal musicologue accorde de l'importance

81. Pour un essai (récent) de réponse à cette question, voir, dans le sillage de Bourdieu, J. Dubois, *Stendhal, une sociologie romanesque*, La Découverte, 2007.

82. *Promenades dans Rome*, VI, p. 900.

83. Malgré de grandes déclarations de guerre contre l'antiquité grecque (qui ne devraient tromper personne), la plupart des principes « beylistes » viennent des Grecs : le « connais toi-même » (évidemment), mais aussi le « cache ta vie » (Épicure), le « quel œil peut se voir soi-même ? » (Platon), la « chasse au bonheur » (Aristote), etc., etc. Sur le rapport étroit de Stendhal au(x) grec/Grecs, voir G. Kliebenstein, « Stendhal face au grec », *Stendhal à Cosmopolis*, M.-R. Corrédor éd., Ellug, 2007.

théorique aux discordances musicales, notamment au chapitre VII de la *Vie de Rossini*, intitulé « Guerre de l'harmonie contre la mélodie ». Tout commence par des synesthésies, et Stendhal joue sur le double sens de « goût », qui condense, par syllepse, sens concret (gustatif) et sens abstrait (esthétique). D'un côté, la « mélodie », « suave » (elle a le goût sucré d'une pêche), de l'autre « l'harmonie », « âpre », « piquante », comme le *saur-craut*, le chou aigre.

Rossini trouva ce juste degré de clair-obscur harmonique qui *irrite* doucement l'oreille sans la fatiguer. En me servant du mot *irriter*, j'ai parlé le langage des physiologistes. L'expérience prouve que l'oreille a toujours besoin (en Europe du moins) de se reposer sur un accord parfait ; tout accord dissonant lui déplaît, l'*irrite* [...] et lui donne le besoin de revenir à l'accord parfait⁸⁴

« Irriter », on s'en souvient, est l'un des deux verbes qu'a utilisés Valéry pour caractériser le « Ton-Stendhal » (qui « attache ou irrite l'esprit »). Stendhal écrit/parle au risque d'irriter l'oreille, d'offenser l'oreille, qu'il s'agisse de percept ou de concept. Il sait bien que « tout bon raisonnement offense ».

Le discours politique menace d'entraîner la littérature dans la passagèreté : il y a loin des « six mois » d'espérance de vie au *monumentum aere perennius*⁸⁵. Comment *faire durer* une détonation ? Stendhal s'intéresse aux coups qui résonnent, ceux des cloches, bien sûr, mais aussi ceux des armes à feu. Pensons à l'écho de la Villa Simonetta capable de répéter cinquante fois un coup de pistolet (Angela PietrAGRUA, pour avoir visité cette villa avec Stendhal en 1811, a été rebaptisée « lady Simonetta » [*OI*, p. 735 ; var. 6, p. 1439]). Pensons aussi aux détonations sérielles des *mortaretti* dans la *Chartreuse*, ces « petits mortiers », fusils au canon scié et reliés par une traînée de poudre, qui orchestrent un « feu de file de coups secs », entre ludique et sacré (ils accompagnent la procession du Saint-Sacrement), dans une scène manifestement sexualisée (les *mortaretti* partent « entre les jambes », « les femmes sont ivres de joie » [*OR*2, p. 176-177]). Tout se joue dans la surmotivation festive des détonations. À vue d'ensemble, l'immixtion du/de la politique dans l'érotique n'est qu'un cas particulier ; ou plutôt : il faut donner à « politique » un sens très général – comme à cette « curiosité politique » qui a dissuadé Beyle, à l'en croire, de se suicider⁸⁶. Si la grande affaire, la seule, c'est l'amour, alors il faut supposer (sans grand risque d'erreur) que la politique, chez Stendhal, tend à s'érotiser, comme l'éros tend à se politiser. Un tel chassé-croisé, si l'on en admet le principe, a pour effet

84. *L'Âme et la Musique*, op. cit., p. 438.

85. Stendhal est prêt à tout pour « faire durer » ses fictions, leur épargner un vieillissement prématuré, et notamment à effacer le dernier chiffre des millésimes (*ORC*2, p. 906) ou encore à afficher (à feindre) l'amnésie des dates comme au début de *Lucien Leuwen*.

86. « Il me semble que ce fut la curiosité politique qui m'empêcha de me suicider » (*OI*2, p. 432).

d'ancrer la chose littéraire dans le champ du plaisir. Barthes, de son côté, a postulé ce double scandale dans un micro-dialogue qui n'est pas sans faire songer au style éristique de Stendhal :

Autre jouissance (autres bords) : elle consiste à dépolitiser ce qui est apparemment politique, et à politiser ce qui apparemment ne l'est pas. – Mais non, voyons, on politise ce qui *doit* l'être et c'est tout⁸⁷.

Certes, l'effet redouté (prétendument redouté) du coup de pistolet est celui d'un «écart», d'une dissonance censée s'arracher sur fond de ton aimable, et Beyle est supposé nous laisser *déconcerté*. Mais il faut compter avec un paradoxe : c'est que, dans l'univers beyliste, le/la politique n'est pas le «coup de pistolet», mais le «concert» même. Stendhal ne sait que trop que le discours politique est une triste *musica mundana*, avec ses scies, ses antennes, sa liturgie mécanique («Louis-Philippe / *Voleur*»⁸⁸), les refrains et les «tartines» de la parole-propagande. Beyle conteste – de quelque camp ou clan qu'il s'agisse – les discours «à coup sûr», les journaux pourvoyeurs en prêt-à-parler, aime « le beau mot de *paradoxe*»⁸⁹ et ceux qui refusent (fût-ce mentalement) de dire amen.

Scandalum magnatum

Le «couac» marque, à la fois, chez Stendhal, une scansion et un scandale, il vient couper le concert-consensus social. Le grand «Pan» figure un enjeu vital : un ennui mortel pour la littérature, un risque de mort pour le littéraire. Comme une attaque d'apoplexie (*apo* : extrême + *pléssein* : frapper). Comme un *ictus*, un coup apoplectique au milieu d'un bal⁹⁰. Ou dans la rue Neuve-des-Capucines. Comme un coup de pistolet au milieu d'un boulevard (ainsi meurt le modèle du Rodolphe Boulanger de Flaubert). Le «coup de pistolet» représente un *scandale* absolu, étymologique, il est, il menace d'être, à la lettre, *ce qui fait tomber*. C'est ici le moment de revenir sur le titre donné à ce texte, et sur le nom même de celui qui en est l'objet. C'est un titre-pétard, du genre

87. R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 71.

88. On pense au marquis de Sanréal : «il n'entendait jamais nommer Louis-Philippe sans lancer d'une voix singulière et glapissante ce simple mot : *voleur*. C'était-là son trait d'esprit [...]. Lucien fut choqué de l'éternelle répétition et de l'éternelle gaieté» (*ORC2*, p. 838).

89. «quant à moi, je l' [Madame de Nintrey] aurais toujours prise pour une sotte, sans toute l'affectation qu'elle met de temps à temps à soutenir des *paradoxes*. / À ce beau mot de *paradoxe*, tout le monde a voulu prendre la parole...» (*VF*, p. 274).

90. On pense à la fausse alerte du *Rouge* : «le vieux baron de Tolly se trouva mal et tomba ; on fut obligé de l'emporter. On parla d'apoplexie, ce fut un événement désagréable. / Mathilde ne s'en occupa point. [...] / Elle dansa pour échapper à la conversation sur l'apoplexie, qui n'en était pas une, car le surlendemain le baron parut» (*ORC1*, p. 611).

de ceux que Stendhal affectionnait – mais on sait, comme le confirme *Lamuel*, que les pétards peuvent être mouillés, ou piégés. Doit-on lire StINDhal ou StANDhal? C'est un sempiternel schibboleth. Cet «épi» hébreu a joué, on le sait, un redoutable rôle de discrimination; les gens de Galaad reconnaissaient ceux d'Ephraïm en fuite à ce qu'ils prononçaient [sib], ce qui entraînait leur mise à mort⁹¹. On n'en risque pas tant en prononçant mal «Stendhal», si ce n'est une mise à l'écart des *happy few*. Une lettre de Beyle à Adolphe de Mareste fixe apparemment la «phonie»: «Vous allez encore vous *stendhaliser*»⁹². Moralité en forme de paronomase: Stendhal se dit stAN, comme scandale. Une telle aubaine, genre aiguille dans la botte de foin – une seule occurrence dans toute l'œuvre, aucune graphie «Standhal» sous la plume de Beyle – a poussé la plupart des «initiés» à une monophonie dogmatique. Mais l'affaire n'est entendue que parce qu'elle repose sur un mal-entendu. Qu'on puisse dire «AN» est une évidence, qu'on ne puisse dire que «AN» est une illusion (qui sous-estime les perversités de la langue et de Beyle). Les traités de prononciation de l'époque le montrent assez: négliger l'ambiguïté an/in est un anachronisme. Il suffit, pour s'en assurer, de consulter la *Prononciation de la langue française au XIX^e siècle*, dans laquelle «EN, médial» se prononce, entre autres possibilités, «tantôt comme an nasal», «tantôt comme in nasal». Parmi les exemples de «an nasal»: *stentor*. Parmi les exemples de «in nasal», «un assez grand nombre de mots, presque tous tirés des langues anciennes ou étrangères», «Noms propres» (comme *Bensérade*, *Gassendi*), «Noms de pays et de villes» (comme *Marengo*, *Morienthal*, *Struensée*), ou substantifs tirés des langues mortes ou vivantes (comme *dendrophore*, *pentacorde*, *pentateuque*, *sensorium* ou *spencer*)⁹³. Beyle, quant à lui, est sensible à la question de l'orthoépie, au point qu'il consulte régulièrement le *Nouveau dictionnaire portatif de la langue française avec la prononciation figurée* de Claude-Marie Gattel (1797) (*OI2*, p. 742), et qu'il trouverait bon, parfois, d'«afficher la prononciation française à la porte des églises» (*OI2*, p. 743). Mais cette attention normative portée aux «bons sons» n'est que le revers d'un symptôme exploratoire et combinatoire, d'une tendance à décliner et à épuiser les possibles. À preuve: le fameux *stendhaliser* lancé à Mareste en 1818, semble figer la prononciation du pseudonyme, mais la même année, et au même destinataire, Beyle parle de «Steindhal»⁹⁴ – comme il le fait ailleurs⁹⁵. Félix Faure parlera, lui aussi, de «M. H. Beyle (Steindhal)». Et

91. *Juges* XII, 6.

92. Lettre du 3 janvier 1818. *Correspondance générale*, t. III (désormais *CG3*), V. Del Litto éd., Champion, 1999, p. 67-68.

93. J. de Malvin-Cazal, *Prononciation de la langue française au XIX^e siècle*, Paris, Imprimerie Royale, 1846, p. 54.

94. Lettre du 4 mai 1818, *CG3*, p. 121.

95. Lettre à Schmit du 4 mai 1818, *CG3*, p. 119.

comment prononcer ce nom-là, à la française : Stin⁹⁶ ? à l'allemande : Chtaïn ? En allemand, le toponyme « Stendal » se dit « chtenn-dal ». Et l'importance qu'il faudrait accorder à cette langue est confirmée par le pseudonyme intégral, l'ajout de « Frédérick (von) », prénom germanique terminé par l'élément *rik* : « maître » (comme c'est aussi le cas du vrai prénom, « Henri »)⁹⁷. Il n'est pas indifférent que l'on retrouve dans « Stendal », fondée vers 1160, la « pierre » du scandale. Au départ, la ville s'est écrite « Steinedal », de *Steine* = « pierres » + *dal* (gothique) : *tal* (< *thal*) : « vallée ». À ce compte, la fameuse lettre « h » dans « Stendhal » est moins surnuméraire qu'originale – et l'on sait que Beyle s'intéresse de près aux toponymes et aux patronymes⁹⁸. *Steinedal*, le « val des pierres », est, à la fois, promesse de construction et menace de trébuchement, pierre angulaire (de l'œuvre) et pierre d'achoppement. Chtenn ou Chtaïn ? Stan ou Stin ? Le pseudonyme le plus célèbre de Beyle est imprononçable, et enferme dans un (plus que) *double bind*. Quoi que vous disiez vous direz mal. Suprême ironie, superbe artifice d'un auteur qui, par ce jeu, se sacralise, se dote, tel *God*, d'un *Nomen innominabile*. Rien d'étonnant à ce que certains cryptogrammes reposent, comme l'hébreu, sur la dévocalisation : Stdl⁹⁹ n'est pas plus parlable que IHVH. Même son « vrai » nom, « Beyle », tel qu'il l'écrit dans ses épitaphes, précédé par *Arrigo* et suivi par *milanese*, on ne sait comment le prononcer (à l'italienne ? à la française ?). De ce que la prononciation de « Stendhal » ne se confond, ni en fait ni en droit, avec celle de « scandale », il existe un autre signe : le rapport ambivalent que Beyle entretient avec ce substantif (ambivalence qui a, évidemment, quelque chose de biblique¹⁰⁰). Certes, notre auteur rêve de

96. Rappelons, pêle-mêle, que *Le National* du 1^{er} avril 1842 parle de « Bayle-Frédéric Styndall », que Flaubert, en 1845, appelle « Stindhahl » l'auteur du *Rouge (Correspondance)*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 248) et que, plus près de nous, Gracq prononçait « Stindhal ». Beyle, de son côté, prend soin de noter que, prononcée à l'anglaise, la suite « end » se dit *ind* (ORC2, p. 965).

97. « Henri » vient de *haim* = « maison » + *rik* = « maître ». Ajoutons que le pseudonyme intime, « Dominique » < lat. *dominus* (maître) < *domus* (maison), en changeant de langue, maintient le sens. Il existe, dans l'écriture beyliste, un principe destinal (il importe peu que ce transfert soit volontaire ou non) de conservation interlinguale des significations, que souligne, ici, l'insistance du signifié « maître » (de maison).

98. Comme le montrent Grenoble redevenue *Cularo*, ou le plébéen Julien Sorel devenu « chevalier de la Vernaye », nom qui fait sans doute référence à un possible étymon de « Verrières », le gaulois *vernos* = verne, aune ou saule : le faux nom noble proclame (encore) la vérité de la naissance, retour du refoulé qui prouve qu'on n'échappe pas à son destin.

99. On trouve, par exemple, le fantôme ou le fantasme du tétragramme dans un croquis de *Leuwen* légendé « la femme par M. de Stdl » (« Le carnet d'Éraste », *Association des amis de Stendhal*, bulletin n° 59, décembre 2007). On sait que Beyle peut écrire *prêtre* « prtr », etc., etc.

100. Il y a du théologien en Beyle. Dans la Bible, de part en part, la « pierre (de) scandale » est l'objet de « désirs contradictoires », entre précieuse pierre angulaire et dangereuse pierre d'achoppement (voir notamment : Esaïe, 8, 14 et 28, 16 ; Luc, 2, 34 ; Romains, 9, 33 ; 1 Pierre, 2, 7 ; sans compter la fameuse malédiction de Matthieu, 18, 7). La « pierre » est un objet aussi

«scandaliser», comme le confirme sa façon d’auto-puffer *Racine et Shakespeare* II, en juillet 1825 :

[...] c’est un coup fatal porté aux quarante immortels de l’Académie. Qu’ils l’aient senti, et vivement, nous en avons la preuve dans le fait qu’ils ont, en plein Divan, gravement débattu la question de savoir si son auteur devait être ou non poursuivi pour *scandalum magnatum* : c’est-à-dire pour avoir mis en doute la suprématie littéraire de ces doctes muftis. (PLC, p. 475)

D’un côté, donc, Beyle peut être fasciné, et pour cause, par le «succès de scandale», de l’autre il résiste (et invente des personnages qui résistent) à «faire scandale». Le *Journal* s’intéresse à «l’art d’avoir des femmes sans scandale» (*OI*, p. 383). Il y a, chez Dominique, un désir *et* une «horreur du scandale» : «Cette horreur du scandale est de bon augure»¹⁰¹ / «Julien avait horreur du scandale et de tout ce qui pouvait attirer l’attention sur lui» (*ORC*₁, p. 792). Le rejet du grossier et du décibélique n’est pas une simple prétérition : Stendhal souffre d’hyperesthésie acoustique, a très vite l’oreille «offensée», l’oreille «percée» par le «fracas», les cris, etc. Il entretient un rapport ambivalent avec le «bon ton», que Brulard prend soin de définir : «être *de bon ton* ou *comme il faut*» (*OI*₂, p. 547). Cette paronomase, qui en dit long sur le «triste XIX^e siècle», tient spécialement à Stendhal (comme l’usage nouveau du mot «con»). Enquête lexicologique faite¹⁰², si la locution «le bon ton» remonte au milieu du XVIII^e siècle, la locution «de bon ton» daterait, elle, de 1823, et Stendhal en serait l’inventeur ou le propagateur (avec surenchère : «de bien bon ton»). Quand «Lamiel est d’humeur sombre, le duc la trouve de beaucoup meilleur ton» (*OR*₂, p. 1032), et Lucien Leuwen aime et regrette les «gens de bonne compagnie, modérés, parlant d’un ton de voix convenable» (*ORC*₂, p. 841). Est-ce à dire, comme le croit Alain, que le «style» de Stendhal «est à voix basse»? Oui et non. Stendhal, qui y aspire parfois, proteste, souvent, contre le «bon ton», le «ton parfait». Au point de forger de fausses alternatives :

Aimerais-tu mieux un artiste parfaitement poli, gracieux, d’un ton parfait, faisant des croûtes, ou un homme au ton grossier occupé du fond des choses et non de la forme, mais produisant des chefs-d’œuvre¹⁰³?

Si le «ton» est une mise en «tension» (c’est son étymologie), alors il faut reconnaître à Beyle, qui écrit au risque et aux limites de l’éréthisme, un perpétuel souci «tonal». Il réussit à mêler le désir du scandale et l’art du faux-fuyant («Vous êtes un chat, je suis un rat»). Le vrai scandale de «Stendhal» est dans

mystérieux que le Graal – Gracq parle comme d’un Graal de «l’introuvable *Pierre de scandale*» (dans *Au Château d’Argol*).

101. C’est ce que pense Liéven devant l’attitude de Léonor, dans *Le Philtre* (*ORC*₁, p. 335).

102. C’est le scénario diachronique que propose le *Dictionnaire historique* d’A. Rey.

103. Cité par R. Pearson, *Stendhal’s violin*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 175.

sa (au moins) double possibilité de prononciation : en sourdine, ou tonitruante, «intime», ou «stentor»¹⁰⁴. «Stendhal» nous condamne à buter, chaque fois que l'on prononce son nom. Il nous oblige à renoncer au son mouton. Dans, dès son nom, déjà, tout déton(n)e.

104. Stendhal, on le sait, n'aime pas les voix de stentor : «le père Sorel appela Julien de sa voix de stentor» (*ORCI*, p. 363).